Entre todas las novedades que han aportado las series estadounidenses desde hace algunos años, hay una que no deja de asombrar a los espectadores: los héroes de las series de televisión cambiaron. En Breaking Bad, Dexter, Deadwood, House of Cards o Homeland, estos ya no son los personajes monolíticos cuyo coraje y valores admirábamos. Según François Jost, especialista en análisis televisivo, son personajes que podemos calificar de "malos", pero también, sobre todo, caracteres cada vez más imprevisibles y que evolucionan con el correr de las temporadas. Estos "nuevos malos" no han nacido malos sino que han devenido malos, y es esta transformación la que nos fascina porque, para comprenderla, hay que aproximarse poco a poco a una verdad interior cada vez más secreta y oscura. Y, como decía Alfred Hitchcock, cuanto mejor es el malo, mejor la película.

El autor de este apasionante ensayo muestra cómo estos nuevos malos tienen en común el cuestionamiento del "sueño americano" y cómo estas series, aunque son diferentes, constituyen de hecho una historia de los Estados Unidos, vista desde el costado de la violencia y la desilusión. Una mirada pertinente y original, que toma las series que conocemos como herramientas para explorar el alma humana y comprender mejor la sociedad en la que vivimos.

ISBN 978-987-3754-08-1

LIBRARIA

LOS NUEVOS MALOS François Jost

B

François Jost

LOS NUEVOS MALOS

Cuando las series estadounidenses desplazan las líneas del Bien y del Mal

LIBRARIA

Introducción
De *Dallas* a *Breaking Bad*

Entre todas las novedades que han aportado las series estadounidenses desde hace algunos años, hay una que no deja de asombrar a los espectadores, incluso a los más "seriéfilos": la presencia de "malos" (Tony Soprano, Dexter Morgan, Walter White, etc.). Esto no significa que esta presencia sea nueva: para que haya relato, los conflictos son necesarios, y nunca se ha encontrado uno mejor que oponer a personajes con objetivos comunes pero valores diferentes, unos inspirados por el Bien y, otros, por el Mal. Lo que parece nuevo es que el equilibrio entre el personaje principal, el protagonista, y sus enemigos, los antagonistas, se invirtió. El que está en el centro de la búsqueda ya no es el héroe monolítico cuyos valores admiramos y que, a veces, nos aplasta con su perfección, sino este ser cuyo comportamiento seguramente no aprobaríamos si lo encontráramos en la vida real. Por eso, a veces se le da el nombre de "antihéroe", que, como veremos, lo define muy mal.

Aunque más o menos podemos delinear cómo es alguien "bueno", es más difícil, en cambio, definir a los "malos". En efecto, ¿cómo logramos ser objetivos y no juzgar en función de nuestros propios valores? Los términos en sí mismos son problemáticos, con su connotación infantil. Pero ¿con qué reemplazarlos? Los estadounidenses navegan entre *bad guy*, *villain*, *big bad* (introducido por *Buffy, la cazavampiros*), que abarcan gradaciones del Mal que no siempre son fáciles de delimitar, pero su traducción no nos saca del apuro: *bad guy* entró en la lengua francesa como *mauvais garçon* [chico malo] y designa más bien un aspecto que un verdadero malo; en

cuanto a *vilain* [villano] y *grand méchant* [gran malo], tienen una resonancia tan infantil como *méchant* [malo]. Mantendré entonces este último término, a falta de uno mejor. Poco importa, en el fondo, esta historia de vocabulario. Es más decisiva la manera en que vamos a delimitar nuestro objeto.

Evidentemente, no es cuestión de ser exhaustivos. Aunque las series que colocan a un malo en posición de héroe no son tan numerosas como las que ponen en escena a malos en general (es decir, *todas*), igual son muchas. Por eso, seleccioné algunas en función de dos criterios.

Primero, un criterio formal, si podemos decirlo así: privilegiar las series "cerradas", es decir, las terminadas, con un relato concluido. Efectivamente, lo que diferencia las series televisivas de las películas –es un truismo, pero es necesario tenerlo constantemente en cuenta– es su duración. Cincuenta o cien horas para la totalidad de las temporadas de una serie, contra una hora y media o dos de una película... En la prisa por estudiar series que se están difundiendo, y sin siquiera saber cuántas temporadas tendrán, algunos analistas sacan conclusiones sobre la filosofía de los comportamientos, sobre el carácter de los personajes, que, luego, se verán invalidadas. No es que les falte criterio, pero no toman en cuenta el rasgo principal de estos "nuevos malos", a saber, que evolucionan en el tiempo. Hay otro argumento a favor de la elección de series cerradas: algunas series son obras al igual que las películas y, así como es simplista interesarse únicamente por algunas secuencias de una película, reducir una serie a algunos episodios es mutilarla.

Todo el mundo recuerda al horrible J. R. de *Dallas*. De principio a fin, en todo lo que pensaba era en robar a sus adversarios, engañar a su mujer, mentir, traicionar... En él, todo era previsible. Era un *character*, en el doble sentido que el idioma inglés da a esta palabra: "personaje" y "carácter". Un carácter inmutable, entero, definía al personaje, como en una obra de Molière (el hipócrita Tartufo, el misántropo, el enfermo imaginario, etc.) o en algunas comedias contemporáneas (*Le distrait*).[1] Así como la intriga de *El misántropo*, por ejemplo, ejemplifica la psicología del héroe, la intriga de *Dallas* le debía mucho a la de J. R. Por el contrario, los nuevos malos no

1. Se refiere a la película de Pierre Richard de 1970. [N. de las T.]

nacieron malos, se hicieron, y es esta transformación la que nos apasiona, ya que, para comprenderla, es necesario entender poco a poco una verdad interior, siempre más oscura y más secreta, más cercana al psicoanálisis que a la psicología.

Mi segundo criterio de selección es semántico. Viene de la intuición que tuve, al mirar y volver a mirar algunas series, de que todos estos nuevos malos tienen en común el cuestionar una parte del sueño americano. El Mal que encierran es también síntoma de una pérdida de confianza en ese sueño que los Estados Unidos de hoy han erosionado. Mirando ficciones que me gustan, me vino la idea de que no solo cuentan historias que se extienden por muchos años, sino que también cuentan la Historia de ese difícil despertar que impone el mundo contemporáneo. Con esto no quiero decir que se trate de una iniciativa concertada y que los guionistas construyan cada serie en función de las precedentes (aunque esa hipótesis no sea completamente absurda) pero, al mirar algunas de esas ficciones que ponen en escena a "malos", me pareció que formaban otro relato diferente al que contaban, un relato más vasto, que excedía a todas y que, sin embargo, podía seguirse como un folletín. De ahí la hipótesis, entre ficcional y teórica, de que todas las series que muestran *bad boys* cuentan en realidad una única historia: la de los Estados Unidos. Y que basta ponerlas en orden para saber un poco más sobre el país que las crea. Pero ¿qué series y en qué orden?

Teniendo en cuenta mis dos criterios de selección –serie terminada, relato de los Estados Unidos–, finalmente retuve las series siguientes: *Deadwood*, *Dexter* y *Breaking Bad*.

Deadwood se desarrolla a fines del siglo XIX, en el universo *western* donde tradicionalmente aparece el *villain*. Aunque la serie deconstruye los estereotipos de este género cinematográfico, conserva uno de sus aspectos: el hecho de poner en escena a malos claramente reconocibles, bien en su papel, si podemos decirlo así, y, desde este punto de vista, nos permite comprender lo que puede significar "ser" malo, en un contexto que constituye, indiscutiblemente, la primera etapa de nuestro relato. En efecto, *Deadwood* cuenta la fundación de una ciudad y, sobre todo, la formación de la idea de comunidad que está en la base de la democracia estadounidense, y nos muestra su devenir.

Sin anticipar la continuación de este libro (todo relato necesita un poco de suspenso), podemos adelantar que los nuevos malos surgen en un universo donde se disuelve la idea de comunidad. Es lo que muestra, a su manera, el policía-asesino en serie Dexter (en la ficción epónima) que surge, entonces, en ese momento en que las instituciones vacilan. El título de *Breaking Bad*, por su parte, es lo que impone la elección al protagonista, un profesor de química llamado Walter White que se convierte en fabricante de drogas, ya que, en cierto sentido, esta serie desarticula rápidamente cualquier discusión sobre lo que pensamos a priori de la maldad: basta con estudiarla para saber lo que "maldad" quiere decir en el contexto estadounidense.

Evidentemente, este orden es subjetivo. Sirve para develar el del gran relato que construyo. Pero, después de todo, ¿por qué pensar que los guionistas son los únicos que nos cuentan historias? Si nos sentimos tan atraídos por las series, ¿no es porque, más allá de las historias que nos cuentan, nos permiten contarnos historias *a nosotros mismos*?

Queda por saber cómo abordar estas series. ¿Cómo no perderse en esos universos proliferantes? Los investigadores todavía discuten esta pregunta metodológica, y no existe una guía hecha que muestre el "mejor" camino por seguir. Mi preocupación, en esta obra, es no tratar las series como "pretextos" para filosofar o hablar de la realidad. No porque esas dos actitudes sean condenables en sí mismas, sino porque creo necesario procurar no autonomizarlas al punto de olvidar lo que, en las series, suscitó las interrogaciones. En otros términos, eso significaría preguntarse de qué naturaleza son las informaciones que nos permiten construir a los malos o concluir que lo son. A esto podemos buscarle dos tipos de respuesta: una de inspiración semiológica y otra cultural.

Más que "arrojar" una idea hecha sobre la maldad, es preferible buscarla en el análisis de los episodios. ¿Qué es la maldad para los personajes de la ficción? ¿Cómo evalúan sus propias acciones? ¿Y las de los otros? ¿Cómo trazan la frontera entre el Bien y el Mal? Es el estudio del guion y de los diálogos el que nos dará las respuestas en primer lugar. No el guion como objeto material, con sus numerosas versiones, sino el guion que podemos deducir de las imágenes y los sonidos. Los aficionados a las series conocen todos los nombres de sus creadores: Tom Fontana (*Oz*), David Simon (*The Wire*, *Treme*), David Milch (*Deadwood*), Vince Gilligan (*Breaking Bad*), pero ¿quién puede citar el nombre de los directores de cada episodio? Solo los verdaderos seriéfilos. Y aun así... En cierto sentido, las series constituyen una revancha de los guionistas contra los directores: mientras que pocos recuerdan a los guionistas de las películas, esta profesión conoce días de gloria con las series.

Un segundo tipo de respuesta semiológica viene ya no del interior de una serie (entendida, aquí, como el conjunto de sus episodios), sino de la confrontación con otras. Aunque las series de las que trata esta obra son muy inventivas, el espectador atento no puede evitar encontrar escenas recurrentes en unas y en otras que hay que considerar como clichés del guion: un hombre que degüella, una pareja que hace el amor sobre el fregadero de la cocina, un grupo de ayuda donde un personaje realiza una *rehab* (rehabilitación), etc. Al comparar estas repeticiones de "lo mismo", al resituarlas en los episodios, es posible captar su verdadero sentido y comprender cómo se representan el sadismo, la pasión amorosa o la redención en una serie estadounidense.

Al analizar todo esto en *Deadwood* (capítulo 1), *Dexter* (capítulo 2) y *Breaking Bad* (capítulo 3), llegamos a la conclusión de que la evaluación del Mal varía según los personajes y de que no existe un consenso al respecto. Cuando intentamos establecer la "anatomía de la maldad" (capítulo 4), nos damos cuenta rápidamente de que nuestros criterios morales no siempre son los que dictan las acciones y comportamientos, pero no por eso son considerados necesariamente como inmorales. Aunque se puede ser malo sin matar, la mayoría de los héroes de los que hablaremos en este libro son asesinos. Pero, incluso en eso, los criterios tomados en cuenta por la justicia estadounidense suelen diferir de los nuestros. Cuando uno vuelve a poner esas diferencias culturales en perspectiva, se da cuenta de que nuestros juicios sobre Dexter o sobre otros, vistos desde Francia, son muy diferentes a los que adopta una perspectiva estadounidense. Pascal ya decía: "Verdad a este lado de los Pirineos, error más allá"... Según esta perspectiva, la mentira ocupa un lugar central en la economía de la maldad de las series estudiadas (capítulo 5).

Una pregunta se repite de manera punzante: ¿cómo podemos sentirnos atraídos por héroes que hacen el mal? La respuesta está, por un lado, en las normas que adoptamos para juzgar al personaje y, por otro, en la

construcción que el relato hace de él y también en el lazo que nos une a él. Generalmente, eludimos la pregunta usando términos vagos como "identificación". Nuestra atracción por el personaje vendría del hecho de que nos identificamos con el héroe. Pero, entonces, ¿somos todos asesinos en potencia? Sin duda no. En cierta forma, nos comportamos con los personajes como lo hacemos en la vida: no tanto identificándonos con ellos como forjando relaciones de empatía o simpatía. Es necesario definir lo que entendemos por eso (capítulo 6).

Aunque el guion y el diálogo son los primeros proveedores de las informaciones necesarias para la evaluación de la tasa de maldad de los personajes, esto no quiere decir que sea necesario quedarse en ese nivel macroestructural. Lo que es fascinante en algunas series estadounidenses es, en efecto, la preocupación por el detalle. Uno puede detenerse en la imagen, volver a ver las secuencias, y siempre encuentra algo. "El diablo está en los detalles"... Y, al verlos, uno se da cuenta de que la maldad que atribuimos a unos y a otros depende tanto de las acciones escritas por el guion como de las de la dirección. La maldad también aprecia el discurso audiovisual, y es ese discurso el que, a fin de cuentas, provoca en el espectador interpretaciones que hacen de las series mucho más que una maraña de anécdotas (capítulo 7).

Si las series fascinan a quien decide sumergirse en ellas, es, probablemente, en primer lugar, por ese arte tan particular de contar, pero no es solo por eso. Es también porque, en esa disolución de la comunidad, en esa pérdida de confianza en las instituciones que hace tambalear el sueño americano y lo convierte en el lecho del Mal, leemos en letra grande lo que en nuestra sociedad está escrito en letra pequeña. En efecto, esa es la paradoja de las series de las que hablaremos en este libro: mientras nos hacen descubrir universos lejanos, propios de los Estados Unidos de hoy, nos confrontan con situaciones que son, sin embargo, familiares, y nos interrogan sobre la sociedad en la que vivimos.

N. B.: Los episodios están anotados según la siguiente codificación: la primera cifra remite a la temporada y las dos siguientes al número de episodio. Ej.: 702, segundo episodio de la séptima temporada.

4. Anatomía de la maldad

Resumamos: en el Oeste, los forajidos hacen reinar una violencia que se funda en la venganza y la ley del talión. Esta se combate progresivamente cuando los ciudadanos toman conciencia de que forman una comunidad. Pero la llegada del capitalismo se apoya en otra violencia que se combina con lo político (*Deadwood*). Cuando las instituciones encargadas de mantener la seguridad de la sociedad fallan, se vuelve legítimo hacer justicia en su lugar (*Dexter*). Cuando las instituciones solo pueden garantizar la salud de los ricos, no queda otra salida que conseguir el dinero por medios ilegales (*Breaking Bad*).

En este contexto, ¿qué es un malo? Las tres series analizadas hasta el momento proveen algunas respuestas que convergen, a pesar de la diversidad de universos que construyen. Antes de esbozar algunos retratos robot, es necesario constatar algo: el malo, el villano o el *bad guy* no tienen nada que ver con la denominación que se les da a veces, la de "antihéroes", que designa a personajes desprovistos de los rasgos positivos que en general se atribuyen a los héroes, como la bondad, la valentía, en resumen, "un hombre o una mujer que encarna, en cierto sistema de valores, un ideal de fuerza de alma y de elevación moral".[70]

70. Definición de "héroe" en el diccionario *Trésor de la langue française*.

Los malos no son antihéroes

En los años sesenta, los teóricos de la literatura moderna popularizaron el término "antihéroe", en oposición a la definición precedente, para designar a un personaje insulso, de nombre a veces reducido a una inicial (K. en *El castillo*, de Kafka; A. en *La celosía*, de Robbe-Grillet), un "hombre sin atributos", para tomar prestado el título de la novela de Robert Musil. Los antihéroes tienen pocos rasgos físicos distintivos y no brillan por sus acciones notables. A veces, incluso, cambian de nombre o de apariencia en el transcurso de la novela. Desde luego, con el correr de las temporadas de una serie, los personajes cambian, envejecen, evolucionan psicológicamente, pero no puede decirse que sean siluetas sin consistencia o sin rasgos de identidad. Y quizás es precisamente en ese terreno que se diferencian más de los de las series francesas. Mientras que en estas últimas los personajes suelen ser bosquejados a grandes pinceladas, sin esos pequeños detalles que los convierten en personalidades irremplazables, los de las series estadounidenses, incluso aquellos que desempeñan papeles secundarios, son reconocibles por los miles de ínfimos detalles que los caracterizan y que nos dan la impresión de conocerlos como si fueran amigos desde hace mucho tiempo.

No cabe duda alguna de que Al Swearengen, Dexter o Walter no tienen los atributos de los héroes "positivos" –y es por eso que aquí se los agrupa bajo el nombre de "malos"–, pero eso no autoriza a considerarlos como antihéroes. No se puede decir que no tienen fuerza de alma; en lo que respecta a su "elevación moral", no se la puede negar pura y simplemente sin proceder a un examen complementario de sus valores y comportamientos.

Un héroe puede definirse en función de tres criterios. El primero es semántico: nos lo provee el diccionario, que lo caracteriza por la posesión de ciertos atributos. Incluso desde este punto de vista, los malos cuyas andanzas estudiamos hasta el momento no se limitan a ser seres monolíticos enteramente malos, desprovistos de toda virtud. Si bien nada salva a Al Swearengen o a Gus Fring, el asesino serial Dexter es un buen padre, un hermano amoroso y un amante apasionado al final de la última temporada. En cuanto a Walter White, todo su comportamiento parece motivado, al

menos en un primer momento, por el amor a su familia, a tal punto que, como se ha visto, aparece como un "héroe" ante los ojos de su hijo. En cuanto a Mike, secuaz de Fring, quien se comporta como un asesino sin piedad, exhibe una gran ternura hacia su nieta, a quien da, como Walter, una gran parte del dinero ganado ilegalmente.

El segundo criterio que define al héroe es narrativo (o, si se quiere, sintáctico). El héroe ocupa determinado lugar en el relato, que ha sido bien delimitado por los especialistas: lleva a cabo una búsqueda, intenta alcanzar un objetivo y, para lograr sus fines, encuentra tanto obstáculos ("oponentes") como ayuda y circunstancias favorables ("ayudantes"). En los *blockbusters* maniqueos, como los *James Bond*, por ejemplo, los malos están en situación de oponentes: tienden trampas a lo largo del camino del enviado del Bien, poniendo en su ruta asesinos, mujeres, explosivos, etc. Por el contrario, en las series abordadas en esta obra, los malos están en posición de héroes. En este caso, los personajes centrales que estudiamos hasta el momento llevan a cabo búsquedas, perfectamente definidas, que son entorpecidas por distintos oponentes: Walter quiere tener éxito en el tráfico de droga y reinar sobre un imperio, Dexter desea cumplir su misión de eliminar a los malos. En ese sentido, son muy diferentes del agente Cooper, héroe de *Twin Peaks*, que continúa su misión luego de la resolución de la búsqueda-enigma, sin que se entienda muy bien qué es lo que quiere. Solo él merece el nombre de antihéroe.

Como se lo define en relación con una misión por cumplir, el héroe está en la posición a la que el espectador adhiere con mayor facilidad porque desea que esta misión llegue a buen puerto, aunque pueda parecer condenable. Eso explica que personas honestas, nobles y aceptables en todos los aspectos deseen el éxito de robos a mano armada, fugas de prisioneros o estafas. Esta adhesión al personaje en posición de héroe, noble o innoble, justifica las críticas que se hicieron a una película como *La caída*, que narraba los últimos días de Hitler en su búnker: a través de la vida cotidiana relatada desde su punto de vista, se vuelve humano, demasiado humano. Se crea entonces un vínculo íntimo entre el malo y el espectador, que retomaré en el capítulo 6. Anna Gunn, quien representa a Skyler, comprendió

bien esto y analizó con lucidez el odio del que su personaje y ella misma fueron víctimas:

> Como Walter es el protagonista de la serie, hay una tendencia natural a comprenderlo [*empathize*, "sentir empatía"] y a tomar partido por él, a pesar de su falta de moral. (El hecho de que los telespectadores puedan identificarse con este antihéroe es también una muestra de la habilidad con que el personaje fue escrito y representado). Como Skyler es el único personaje que se opone constantemente a Walter y le recuerda sus mentiras, ella es, en cierto sentido, su antagonista. Por eso, desde el principio sabía que ella no podría ser el personaje más popular del programa.[71]

Una vez concedido el estatus de héroe a los malos de las series que analizamos, queda por esbozar el retrato robot de estos representantes del Mal. De hecho, como se pudo constatar, hay toda una gradación dentro del Mal, que incitaría a hacer varios retratos.

El primer retrato es el de un hombre (no hay ninguna mujer en esta categoría) que ataca a la familia. Es Rudy, el asesino que desafía a su hermano, Dexter, y que llega a atar a su hermana a la mesa de ejecución. Dexter lo mata, es cierto, pero lo hace para salvar a la sociedad de un enfermo que no tiene valor alguno. En la misma serie, es también el psicópata Saxon, quien no duda en matar a su madre, Evelyn Vogel. En *Breaking Bad*, es igualmente el caso de Gus Fring, quien encarga el asesinato de un niño que se ha convertido en una molestia. Al contrario de la mayoría de los personajes de la serie, el más salvaje de los asesinos, cuyo pasado es oscuro, no tiene familia conocida.[72] Saul entra en la misma bolsa, pues se burla de los niños y "vende" a Walter la idea de comprar un negocio de juegos láser; desliza: "¿Ya jugaste al láser? Es un buen ejercicio y acribillas a los niños" (313).

71. Gunn, Anna, "I Have a Character Issue", en *The New York Times*, 13 de agosto de 2013. Artículo disponible en línea en http://www.nytimes.com/2013/08/24/opinion/i-have-a-character-issue.html.

72. Dos detalles sugieren que quizás tiene hijos: un automóvil rojo de juguete que se percibe furtivamente en el fondo de la pieza cuando Walter entra a su casa y la razón por la cual nunca hizo paila marina: "Es un plato chileno, pero a los niños no les gusta... Sabes lo que es" (311).

El segundo retrato traza los contornos de un hombre que no actúa por la comunidad sino únicamente por su propio interés. En este punto, Dexter se opone a Al Swearengen, a Saul y también a Walt pues, si mata, es en primer lugar para proteger a la sociedad de los malhechores. En esta categoría, hay que hacer un lugar especial para quienes, como Hearst y Saul, eliminan o utilizan a los demás para afirmar su situación financiera. Con respecto a Walter, su progresión en el Mal se realiza de temporada en temporada, a medida que el dinero se convierte en su único objetivo. Jesse sigue el camino inverso y, luego de convertirse en el esclavo de quienes se lanzan a la fabricación de metanfetamina, experimenta una suerte de redención al distribuir entre los pobres el dinero obtenido en forma deshonesta. Los fundamentos estadounidenses del capitalismo como la *hybris* del *self-made man* se encuentran, sin ambigüedad, del lado del Mal.

Es difícil dibujar el retrato de un tercer grupo de malos que reuniría a todos los asesinos pues, precisamente, no todos los homicidas son equivalentes, ni en la ley estadounidense, ni en la ley de las series. En ese sentido, como ya dije, los asesinatos de Dexter son muy cercanos a los cometidos por los *good bad guys*, esos hombres del Oeste que están al margen de la ley y que, sin embargo, son héroes, como Bill Hickok, quien mató a decenas de personas para hacer reinar el orden. Por el contrario, los cometidos por Walter no tienen otra motivación que el interés personal y solo se justifican, ante sus propios ojos, por la legítima defensa o por la venganza. En ese aspecto, está mucho más cerca de los villanos del *western*.

Vince Gilligan repitió a menudo que se había inspirado en parte en el *western* para su serie *Breaking Bad*:

> Pienso que *Breaking Bad* es un *western* en varios sentidos. Rodamos en la magnífica Albuquerque, en Nuevo México. Los inmensos cielos con sus soberbios cúmulos y los paisajes desérticos desolados me hacen pensar en los Estados Unidos. Naturalmente [Billy the Kid], uno de los más famosos forajidos del Oeste de la historia estadounidense, esa *alma mater*, se encontraba en Nuevo México. Y, aparentemente, Jesse James hizo allí parte de su camino en un momento dado. También hay toda una maravillosa historia del Oeste que tiene

lugar en el Sudoeste y, en gran parte, en Nuevo México. Me siento afortunado de haber rodado allí.[73]

Tal como demostraron numerosos críticos o fans, las referencias a *westerns* conocidos son numerosas[74] (retomaré esto en el capítulo 7). Pero, más allá de esas similitudes y de esas referencias, los personajes de Gus, y también de Walter, quien, como se ha visto, lo imitaba en varios aspectos, tienen, a su manera, los comportamientos de los forajidos del Oeste. No es casualidad que Gus ilustre su crueldad mediante el mismo gesto que Al Swearengen, es decir, degollando a un hombre de una cuchillada. El verdadero malo mata "para dar un ejemplo". Como dice muy justamente Bryan Cranston, quien representa a Walter:

> Cuentos morales. Simplemente cuentos morales. [...] Ven que los malos surgen y matan a la esposa del bueno. ¿Y qué le ocurre al bueno? El bueno vuelve y busca vengarse. Lo logra o no. Y se da cuenta: "Esto no es lo que soy", o se vuelve malo.[75]

Ser malo o volverse malo

En *Deadwood*, Al Swearengen es presentado, desde el principio, como un ser colérico, brutal y cínico. Uno podría verse tentado a decir que es su carácter (o, en inglés, *character*, que designa a la vez al personaje y sus rasgos psicológicos). Solo una o dos referencias del pasado justifican que se

73. Véase http://collider.com/vince-gilligan-western-breaking-bad-interview/#oqKX7pDUvuFepe4j.99. [Traducción al español a partir de la traducción al francés del autor].

74. "En el último acto de 'To'hajiilee', el arresto de Walter funciona como la conclusión de un *western* clásico hollywoodense. El paisaje lunar árido de Nuevo México. El llamado del chico bueno a rendirse, amplificado por el eco de las escarpadas rocas. El tipo sucio que sale con las manos en alto. La justicia que se ejerce finalmente, en una secuencia en cámara lenta casi santificada, como las estaciones de la Cruz: 'Deja. Arriba las manos. Acércate lentamente. Detente. Media vuelta. Cruza los dedos detrás de tu cabeza. Retrocede hacia mí. Detente. De rodillas'. Y, por encima de todo, la satisfacción de acero del héroe que atrapa a su hombre... Luego hay un tiroteo, 'una lluvia de balas que silbaban en ambos sentidos'". Véase http://movies.stackexchange.com/questions/14272/what-are-the-analogies-homages-to-western-cinema-in-breaking-bad. [Traducción al español a partir de la traducción al francés del autor].

75. Véase http://www.thedailybeast.com/articles/2013/09/29/breaking-bad-finale-lost-interviews-with-bryan-cranston-vince-gilligan.html. [Traducción al español a partir de la traducción al francés del autor].

haya convertido en lo que es: fue recogido por una madama a quien luego vio partir en barco hacia Georgia, sin poder retenerla ni seguirla. Por ese trauma explica su comportamiento con las mujeres. Sin embargo, la ficción no se detiene en esta explicación psicoanalítica, sobre todo porque Al Swearengen considera como una agresión el hecho de que se lo interrogue respecto de ese tema (de la misma manera, el psicoanálisis de Tony Soprano es juzgado indigno de un hombre por sus colegas mafiosos).

En el transcurso de las ocho temporadas que componen *Dexter*, la serie alterna entre dos hipótesis para justificar el comportamiento del héroe: la primera es puramente médica –es la de Evelyn Vogel– y atribuye su apetito homicida a una anomalía fisiológica, la deficiencia de la ínsula anterior, parte del cerebro que se asocia a la empatía; la segunda es psicoanalítica y encuentra el origen de su comportamiento en una escena traumática. Esta interpretación deja entrever una evolución posible y un margen de libertad: la voluntad de cambiar del héroe. En este punto, como se ha visto, la serie es mucho más ambigua que la novela, que se inclina sin duda alguna hacia un relato narrado por un psicópata incapaz de la menor empatía.

Este debate entre el determinismo y la libertad será abiertamente central en *Breaking Bad*. La tercera temporada retoma el accidente de avión provocado por un error de análisis de las pantallas de los radares por parte del padre de Jane, desconsolado tras la muerte de su hija. En ese episodio, que gira enteramente alrededor de la cuestión de la responsabilidad, Walter exhorta a Jesse a no culpabilizar. Para el primero, el accidente fue causado por una tecnología vetusta y, al igual que en el caso del sistema de salud, "culpa al gobierno". Para Jesse, las cosas son diferentes:

> Jesse: Hay que aceptar lo que uno es en realidad. Yo acepto quien soy.
> Walter: ¿Y quién eres?
> Jesse: Soy el *bad guy*. (301)

Es como si el joven aceptara el lugar que ocupa en el guion, consciente del papel que representa. Más allá de ese guiño reflexivo, su réplica da cuenta de una especie de resignación frente a lo que se es. No concibe ningún devenir: ni lo que lo condujo a lo que es, ni el cambio del *breaking*. Esta

visión del mundo viene directamente del coordinador que dirige el grupo de apoyo para toxicómanos del que participa. Este profesa la moral de aceptarse como uno es: "Puede aceptar *lo que es*. Su voz. Solo usted la escucha. Solo usted puede combatirla". Su discurso no puede dejar de evocar al *dark passenger* que atormenta a Dexter y que también debe combatir. Jesse se rebela contra esa "palabrería" que no corresponde a su situación:

> Jesse: ¿Hirió a alguien?
> El coordinador: Maté a mi hija.

Acto seguido, el coordinador relata a todo el grupo que, borracho y drogado en el día de su cumpleaños, se peleó con su esposa, se precipitó al interior de su automóvil para ir a buscar vodka y mató –atropelló– a su hija de 6 años. Dicho sea de paso, es la situación que condujo a Beecher a prisión en la serie *Oz*, y que marcará el inicio de su decadencia: una vez más, se considera que el peor de los homicidios es aquel que tiene por víctima a un niño.

La idea aristotélica de que la esencia precede a la existencia, de que uno se convierte en lo que es en potencia o que uno permanece tal como es, es compartida por otros personajes de *Breaking Bad*. En el inicio de la tercera temporada, Walter piensa como Jesse, cuando declara a Gus: "No soy un criminal. Yo no soy así" (301). Y Skyler ve las cosas del mismo modo cuando confía a su abogada: "No me casé con un criminal". Se resiste a aceptar la respuesta de su consejera: "Ahora lo es" (305). Curiosamente, la toma de consciencia de un cambio posible, gracias a las experiencias de la existencia, se produce en donde menos se la esperaba: en Hank. Luego de herir gravemente a Jesse, Hank es juzgado por sus pares delante de la bandera de los Estados Unidos y delante de un letrero en donde está escrita la siguiente frase: "Global Presence with a Tradition of Excellence". Después de enterarse de que Jesse lo denunció, sale de la sala y se desploma llorando en los brazos de su esposa. Un poco más tarde, confesará:

> Estoy muy confundido... Entro en pánico. No duermo a la noche, estoy bloqueado, completamente bloqueado. No consigo respirar. Desde esa historia de Salamanca, de Tuco Salamanca... *Cambió* algo en mí. Y no logro controlarlo [...]. Lo que hice a Pinkman... No se supone que sea así. No soy yo. Todo eso, todo lo que pasó... Juro por Dios, Marie, pienso que el universo intenta decirme algo y finalmente estoy preparado para escucharlo. *No soy el hombre que pensaba que era*... Pienso que estoy acabado como policía. (307)

Luego de esta escena, Hank ya no será el mismo. De ser machista, brutal y grosero, pasará a ser mucho más sensible y privilegiará la deducción.

Hubiera podido pensarse que el profesor de química estaría del lado del determinismo absoluto, pues considera que todo se reduce a leyes científicas. Sin embargo, eso no es exactamente lo que profesa. Mientras Walter limpia con la pala los restos de carne y huesos mezclados con sangre de Emilio, un delator a quien Jesse disolvió en ácido, le vuelven a la mente fragmentos de una conversación con Gretchen acerca de la composición química del cuerpo humano: la suma de todos los elementos llega al 99,888042 % del peso del cuerpo. Falta el 0,111958 %. "Tiene que haber algo más en un cuerpo humano", concluye. Al final del episodio, en una continuación del *flashback*, su compañera da la respuesta en forma de pregunta: "¿Y el alma?". Walter permanece en silencio por un momento; luego, acerca sus labios a la joven y responde: "Solo hay química allí". Casualmente, ese porcentaje de los elementos es muy próximo al de la metanfetamina, que es pura en un 99,1 % (104).

Aunque todo sea química, también es cierto que en ese residuo del 0,1 %, tan difícil de nombrar, queda un espacio de libertad. Ciertamente sorprende, a primera vista, que White defienda esta tesis. Sin embargo, eso mismo es lo que hace cuando responde con violencia a un paciente que se lamenta por su cáncer: "Viva su vida según sus propias reglas. Yo vivo con el cáncer desde hace un año. Cada vida no es sino una sentencia de muerte... Pero, mientras tanto, ¿quién decide? Yo. Así es como vivo mi vida" (408). Esta forma de "vivir su vida", como él dice, valora el poder de decisión, el libre albedrío del individuo frente a los hechos que no dependen necesariamente de él. Walter no siempre es optimista en lo que respecta a la parte de libertad que conserva el individuo. En el transcurso

de un episodio[76] ("Fly", 310), en donde persigue de forma obsesiva a una mosca que se introdujo en el *superlab*, confía a Jesse que está en remisión. Mezclando su lucha contra el insecto y su lucha contra el cáncer, lamenta no haber sabido aprovechar el "momento perfecto" para matar al díptero, por un lado, y para desaparecer, por otro. ¿Fue en el momento de su fuga? ¿Luego del nacimiento de su hija? Walter elimina todas esas hipótesis para retener solo una: fue en el momento de su operación. En efecto, en aquel momento, todavía bajo el efecto de la anestesia, cuando Skyler le preguntó si había traído su teléfono al hospital, respondió: "¿Cuál?", poniéndola sobre la pista de que tenía un segundo teléfono móvil que le había ocultado y, de este modo, también de todas sus mentiras. Para dejar la imagen de un padre de familia únicamente preocupado por legar dinero a los suyos, hubiera debido morir poco tiempo antes. Su existencia habría quedado fija en esa imagen construida por sus acciones.

Esta mirada retrospectiva, que juzga la vida en función de lo que ya se vivió, se funda también en una teoría de la causalidad heredada de la ciencia moderna y que Walter desarrolla unos instantes más tarde.

> Walter: La noche en que Jane murió. Estaba en la casa. Hacían falta pañales. Dije que iría a comprarlos. Era una excusa. En realidad, te traía tu dinero. ¿Lo recuerdas? Luego, me detuve en un bar. Era extraño. Nunca voy a un bar solo. Entré. Me senté [...]. Me senté y un desconocido empezó a hablarme, un perfecto desconocido. Pero era el padre de Jane, Donald Margolis. En ese momento yo lo ignoraba. Era un desconocido en un bar. Solo lo entendí después del accidente [...]. Cuando piensas en la probabilidad... Intenté calcularla... ¡Astronómica! La probabilidad de sentarme *esa* noche, en *ese* bar, junto a *ese* hombre... [Hace referencia al episodio 12, temporada 2].
>
> Jesse: ¿De qué hablaron?
>
> Walter: El agua en Marte, la familia. Le dije que tenía una hija. Él también. Y me dijo que "nunca abandonara a la familia". Seguí su consejo... El universo es aleatorio. Es inevitable. El caos. Colisión sin fin de partículas subatómicas. Es lo que nos enseña la ciencia. ¿Qué significa? ¿Qué aprendemos cuando, precisamente en la noche de la muerte de la hija de ese hombre, yo bebo un trago junto a él? Es imposible que sea aleatorio... No, era el *momento preciso*. Esa noche. No tendría que haber salido... ido a tu casa. Quizás las cosas... Creí que... Miraba la tele en mi casa. Había un programa sobre los elefantes. Skyler y Holly estaban en la otra pieza. Las escuchaba por el monitor, Skyler cantaba una canción de cuna. Si hubiera vivido hasta ese momento y ni un segundo más, habría sido perfecto. (310)

76. Se trata de un *bottle episode*, es decir, de un episodio en donde no pasa nada, fuera de algunas discusiones, destinado a ahorrar el presupuesto gastado en los episodios anteriores o siguientes.

La reproducción de este largo monólogo, apenas interrumpido por algunas preguntas de Jesse, permite comprender la lógica que mueve a Walter. El hecho de que sea un científico no quiere decir que vea el universo como un sistema de causas enteramente predecibles; la prueba: eligió como seudónimo el nombre de Heisenberg, fundador de la mecánica cuántica, conocido principalmente por su principio de incertidumbre, según el cual "dada una partícula masiva, es imposible conocer simultáneamente su posición y velocidad".[77] Para simplificar: para medir la velocidad de los electrones, se debe iluminarlos, lo cual cambia lo que se quería medir.

White-Heisenberg parte de la base de que esa noche se sucedieron hechos que el sentido común atribuiría al azar pero que él, como científico, prefiere pensar desde el ángulo de la teoría de las probabilidades. Desde esta óptica, se trata más bien de hechos que podrían definirse como "independientes" en matemáticas, en la medida en que conocer la probabilidad del primer hecho no nos ayuda a prever la probabilidad del segundo y viceversa. En algunas palabras, Walter evoca varias concepciones del determinismo, centrales en las teorías científicas modernas: la teoría del caos, que demuestra, en particular, que a partir de causas casi idénticas pueden producirse efectos muy diferentes –es lo que se resume a grandes rasgos en el "efecto mariposa"–; la teoría de las partículas (o física subatómica), que piensa las partículas en interacción; el principio de incertidumbre de Heisenberg, que considera que solo se pueden conocer las variables observables (posición, velocidad, etc.) con la ayuda de una función de probabilidad. Si el universo es aleatorio, solo la noción de probabilidad permite cuantificar el azar, pero esta verdad estadística no es suficiente para

77. Véase http://fr.wikipedia.org/wiki/Principe_d'incertitude. [Existe también una entrada en español].

conducirse en la vida. La determinación del "momento preciso" para morir se apoya en un doble razonamiento: por un lado, lo que habría evitado vivir: las sospechas de Skyler y el descubrimiento de sus mentiras; por otro, las consecuencias funestas de una elección en una cadena de hechos. Si se hubiera quedado en su casa mirando por televisión un programa sobre los elefantes, si Skyler no le hubiera pedido que comprara pañales, no habría salido para dar a Jesse una bolsa con dinero que le debía, Jesse y Jane no se habrían drogado, ella no habría muerto de sobredosis frente a sus ojos, su padre no habría estado desesperado y no habría habido ningún accidente de avión. Ese es, precisamente, el efecto mariposa.

El fin justifica los medios

Este juicio moral emitido en función de las consecuencias invita a detenerse un momento en la filosofía que funda las acciones de los malos y que evoqué rápidamente en el caso de *Dexter*. En el comienzo de la primera temporada de *Breaking Bad*, Walter se pregunta si debe hacer desaparecer a uno de los jóvenes que descubrieron su actividad. En un bloc de notas, traza dos columnas en donde desarrolla las ventajas y los inconvenientes de las dos hipótesis: "Dejarlo vivir" y "matarlo". En la primera, escribe: "Es la opción moral. Principios judeocristianos. No eres un asesino. Santidad [*sanctity*] de la vida".[78] En la segunda figura un solo ítem: "Matará a toda tu familia si lo dejas ir" (103). Vuelve a dudar por un momento, pero el temor de ese riesgo mayor prevalecerá por encima de todas las otras reflexiones,[79] que se desprenden en su totalidad de los principios judeocristianos. ¿Cómo se puede calificar su justificación moral?

No matar es la "opción moral". Este principio pertenece tanto a la moral cristiana como a la moral kantiana. Ambas son "deontológicas" (etimológicamente, esta palabra deriva de una griega que significa "obligación" o "deber"), es decir, consideran que las acciones deben realizarse en función

78. La lista final no corresponde exactamente a las frases que vemos que va escribiendo: "Es la opción moral. Podría entrar en razón. Estrés postraumático. No serías capaz de vivir contigo mismo. Está mal matar".

79. Mientras todavía duda sobre lo que debe hacer, ese temor es alimentado por el hecho de que descubre que falta, en el cesto de basura, un fragmento de un plato que rompió, y sospecha que Krazy-8 lo conservó para matarlo.

de los deberes. Estos son determinados a priori, ya sea por mandamientos, los del decálogo, ya sea por un imperativo categórico, dictado por la razón, según el cual la máxima personal debe ser considerada como una ley universal. Por el contrario, el utilitarismo juzga la moralidad de los actos en función de sus resultados. Esta teoría, que Jeremy Bentham introdujo hacia el final del siglo XVIII, fue retomada y sistematizada por John Stuart Mill en el siglo XIX. El punto de partida es el principio de la utilidad, también llamado "principio de la mayor felicidad" por Bentham: "Actúa siempre de forma tal que obtengas la mayor cantidad de felicidad". Para darle sentido, también hace falta precisar que, a falta de felicidad, también hay que buscar "la prevención y la mitigación de la infelicidad".[80] Además, la maximización de la felicidad solo cobra verdadero sentido con respecto a la sociedad. Para Bentham, los comportamientos individuales deben apuntar "a la mayor felicidad de la mayoría". Para juzgar con total imparcialidad la conducta más provechosa para todos, quien actúa debe comportarse como un "espectador desinteresado y benévolo", a la manera de Walter, quien confronta las ventajas y los inconvenientes de su conducta. En esta posición, algunas leyes pueden parecer injustas porque violan el derecho de alguien; un derecho que no es definido por la ley, sino por una restricción de la libertad natural de los hombres. Un individuo puede entonces oponer su "derecho moral" a la ley: reconocemos las palabras que emplea el hombre que vende un arma de contrabando a Walter ("Estamos en el Oeste. Nuevo México no es un estado pacífico. Si un tipo lo provoca, usted tiene derecho a abatirlo. Algunos piensan que es un *derecho moral*. Yo también lo pienso", 412). Pero esto nos remite también a la moral del Oeste tal como la expresa Al Swearengen. Luego del juicio improvisado en el *saloon*, que culminó en la absolución del asesino del *good bad guy* Bill Hickok, el patrón del Gem le recomienda que tema "a quien tiene una noción del Bien y del Mal". El derecho moral es más fuerte que la ley.

Para Mill, la idea de justicia supone, por un lado, una regla de conducta común a todos los hombres, que apunta a su bienestar; por el otro,

80. Mill, John Stuart, *L'utilitarisme*, traducción de Philippe Folliot, en "Les classiques des sciences sociales", disponible en línea en http://perso.wanadoo.fr/philotra/ [trad. esp.: *El utilitarismo*, traducción de Esperanza Guisán, Madrid, Alianza Editorial, 2002].

un sentimiento de justicia que es un deseo casi animal "de rechazar o reparar un mal o daño causado a uno mismo o a aquellos con quienes simpatizamos".[81] Este sentimiento lleva al individuo a desear un castigo proporcional a la infracción; de ahí que prevalezca la ley del talión, "ojo por ojo, diente por diente". Aunque este principio se haya abandonado en Europa, señala el filósofo, la satisfacción con la que se recibe "esta devolución en especie", cuando se produce, prueba que es natural. En este contexto, la sed de venganza es también considerada como un sentimiento animal, que obtiene su justificación moral de su utilidad, a saber, "el de la seguridad, que es, como todo el mundo lo siente, el más vital de todos los intereses".[82] Es también, como hemos visto, la íntima convicción de Dexter.

En nombre de la seguridad, algunas prácticas que serían amorales para una moral deontológica, es decir, una moral que establece deberes a priori, se vuelven justificables: "Un ser humano es capaz de captar la comunidad de intereses entre sí mismo y la sociedad de la que forma parte, de modo tal que una conducta que amenaza la seguridad de la sociedad en su conjunto amenaza su propia persona y despierta su instinto (si existe el instinto) de defensa personal".[83]

Lo que es moral, entonces, no es el sentimiento, sino el hecho de vengarse. Es evidente que ese principio se aplica exactamente a Dexter, quien podría hacer propia esta observación de Mill: "Las personas justas desean la venganza ante un perjuicio causado a la sociedad".[84] Si se dejan de lado las explicaciones deterministas de su conducta (anomalía médica o trauma) para retener solo las que dependen de su libre albedrío, se debe, en efecto, admitir que la actividad de asesino serial de Dexter se sostiene por esta moral utilitarista y que, en esa perspectiva, realiza una tarea útil para la comunidad que, sin él, estaría sumida en la inseguridad provocada por asesinos... sin principios.[85]

81. Ibíd., p. 70.

82. Ibíd., p. 71.

83. Ibíd., p. 68.

84. Ibíd., p. 69.

85. "If we are told that 'do no murder' is a duty, we are told that the action, whatever it may be, which is called 'murder', will under no circumstances cause so much good to exist in the Universe as its avoidance".

Vista desde Europa, en donde la moral deontológica es la más comúnmente admitida, la serie es chocante, lo que explica que algunos canales no la hayan emitido; vista desde los Estados Unidos, lo es mucho menos. Y sería rápido y reductor considerar que el utilitarismo no es moral. Las decisiones de los presidentes de los Estados Unidos han podido ser juzgadas en función de esta vacilación entre moral del deber y utilitarismo. De este modo, un autor considera que la utilización de la bomba atómica en Japón, durante la Segunda Guerra Mundial, está totalmente justificada cuando se toma en cuenta que, si no se hubiera hecho eso, habría sido necesario conquistar Japón, lo que hubiera costado a los Aliados entre 500.000 y un millón de muertos.[86] Entonces, la solución elegida salvó vidas.

Más recientemente, el presidente Obama reconoció que la CIA había practicado la tortura después del 11 de septiembre de 2001, pero agregó que había que abstenerse de todo juicio "demasiado moralizador", y justificó finalmente esos métodos violentos: "Pienso que, cuando se mira hacia atrás, es importante recordar cuánto miedo tenía la gente luego de la caída de las torres gemelas. El Pentágono había sido alcanzado, un avión se había estrellado en Pensilvania. La gente no sabía si eran inminentes nuevos ataques. Había una enorme presión sobre los hombros de las fuerzas de seguridad y de nuestros equipos de seguridad nacional para intentar hacer frente a esta situación".[87]

Estos razonamientos se oponen a una moral del deber, que tenemos tendencia a juzgar como la "verdadera moral" y que Obama designa como un juicio más "moralizador" que moral. Para juzgar la maldad de los héroes de las series estadounidenses, por lo tanto, hay que tomar en cuenta la teoría de Mill, quien, con razón, es considerado como uno de los popes del liberalismo.

¿Corresponde el mismo análisis para el comportamiento de Walter? Al escucharlo justificarse frente a Skyler, podríamos pensar que sí: "Cuando uno hace lo que hace *por buenas razones*, no hay nada que temer, y no hay

86. Rockler, Michael, "Presidential Decision-Making: Utilitarianism vs. Duty Ethics", *Philosophy Now*, nro. 64, noviembre/diciembre de 2007. Véase https://philosophynow.org/issues/64/Presidential_ Decision-Making _Utilitarianism_vs_Duty_Ethics.

87. Despacho de AFP del 1 de agosto de 2014.

mejor razón que la familia" (502). Es cierto que lo que dicta la conducta de Walter no es la preocupación de la mayoría, pero sin embargo actúa por su comunidad. Y Gale, su socio, agregará que si ellos no fabricaran metanfetamina, otros lo harían.

Para juzgar si estos argumentos son admisibles, examinemos en detalle diferentes acciones de Walter. Mata primero a Krazy-8 para evitar que este ataque a su familia. Hace que llamen a Hank para avisarle que su esposa tuvo un accidente con el fin de alejarlo del camión-laboratorio en donde él está encerrado con Jesse y que el miembro de la DEA está a punto de detener (306). La conclusión que extrae de este episodio –"El plan funcionó. Estaríamos presos si no lo hubiéramos hecho"– no es del agrado de Jesse, quien resultó severamente golpeado cuando Hank descubrió el engaño y lo culpó por ello (308). Decide matar a Gale porque, mientras sea el único químico de Gus, no corre riesgo alguno (313). Como se ve, lo que motiva todas las acciones de Walter son los efectos posibles de su inacción, lo que lo incita a prever varias jugadas . Este razonamiento, que se funda más en el resultado que en el deber, es lo que despierta "su instinto de defensa personal", como diría Mill.

En este juego, durante las tres primeras temporadas, Walter carece en parte de radicalidad, como le explica Mike en un episodio muy oportunamente titulado "Half Measures" (312). La anécdota que evoqué en el capítulo anterior merece ser recordada. El secuaz cuenta que, cuando era policía, detuvo varias veces a un hombre que golpeaba a su esposa. Un día, comprendió que era irlandés y estuvo a punto de matarlo. Pero, como quería hacer el bien, a último momento desistió. Dos semanas más tarde, el irlandés mataba a su esposa. "La moraleja de esta historia –concluye– es que elegí el término medio cuando debería haber seguido hasta las últimas consecuencias". Esta lección entra sin dificultades en el cuadro utilitarista que traza Mill: para salvar a una inocente, que es el fin buscado, conviene matar a un villano. Es también la lógica de Dexter, quien solo ataca a quienes matan a inocentes.

Dicho esto, aunque pretende actuar por su familia, las acciones de Walter pueden subsumirse a esta lógica; con el tiempo, solo retiene la forma de razonar, sin asociar la finalidad de una utilidad social. Cuando se cree el

amo de un imperio, lo único que conserva de esta moral es la idea de venganza, en particular cuando hace desaparecer a todos los miembros de la banda de Gus, a pesar de que estos pagan sus faltas en prisión. Cuanto más se avanza en las temporadas, más se confirma que las acciones de Walter no son guiadas por la felicidad que podría conseguir para otros, sino por lo que podría perjudicar a su persona. Cuando, a la merced de Gus, para salvar su pellejo, le dice: "Siempre pensé que eras un hombre *pragmático*" (313), hay que entender este adjetivo en su sentido pleno, el que tiene para los partidarios del utilitarismo, que es una filosofía pragmatista. Insinúa que Gus, como todo malo que se respeta, decide lo que debe hacer en función del resultado que producirá la hipótesis retenida. Le propone tres soluciones: 1. "Me matas inmediatamente"; 2. "Olvidamos todo esto. Es una mancha en nuestra colaboración fructuosa"; 3. "Hará falta un nuevo asistente [para reemplazar a Jesse]. Yo me encargo". Si bien Gus elige la tercera solución, no lo hace en función de la prohibición de matar, según la moral deontológica, sino porque está convencido de que lo mejor es continuar con la producción de metanfetamina. En el comienzo de la siguiente temporada, en el momento en que Gus lo amenazará, y también a Jesse, con un cúter, Walter empleará el mismo método: "You kill me, you have nothing. You kill Jesse, *you don't have me*" (401).

Walter reduce entonces el utilitarismo a un "consecuencialismo", en donde la pertinencia de una conducta solo se juzga en función del resultado previsto. Esta manera de proceder es, por cierto, totalmente consciente en el personaje, quien, ante la pregunta de su esposa: "¿Cuándo estarás seguro?", responde: "Nadie debe sufrir las *consecuencias*, aparte de mí. Las consecuencias llegan. No puedo postergar lo inevitable" (412). De hecho, la filosofía de Walter es un consecuencialismo que fluctúa entre el "consecuencialismo amigable" (*friendly consequentialism*) y el "consecuencialismo egoísta" (*egoistic consequentialism*). El primero se define de este modo: "De todas las cosas que una persona podría hacer en un momento dado, la acción moral justa es aquella que tiene las mejores consecuencias para esa persona y sus amigos". Así es como Walter justifica algunas de sus acciones frente a Jesse; por ejemplo: "Estaríamos presos si no lo hubiéramos hecho". Esta actitud es también la de Dexter. El segundo obedece a esta

regla: "De todas las cosas que una persona podría hacer en un momento dado, la acción moral justa es aquella que tiene las mejores consecuencias para esa persona". Ese es el principio que adoptará Walter a partir de la cuarta temporada y que justifica todos sus crímenes. La pregunta que surge es si Walter actúa en el espíritu del consecuencialismo.[88] Se puede dudar y, por mi parte, haría pasar por ese consecuencialismo egoísta la frontera entre los héroes que actúan por la sociedad o para atenuar sus defectos y aquellos que actúan por su cuenta, como Walter o Al Swearengen. En el segundo caso, el resultado puede ser un razonamiento retorcido como este: para convencer a Jesse de matar a Gus, algo que él se niega a hacer, Walter decide envenenar a un niño, Brock, para hacer que Jesse crea que Gus es el responsable, algo que, por lo que sabe de Jesse, debería incitarlo a pasar a la acción. Así, Walter puede ir muy lejos en la estrategia para salvar su propia vida. Por esa razón es que, luego del asesinato de Gus gracias a un plan maquiavélico, Skyler se da cuenta de que es "capaz de todo".

¿Culpable o no culpable?

La discusión acerca de la libertad y la función de la maldad lleva a preguntarse por la culpabilidad y la responsabilidad. Como todos saben, en el sistema judicial estadounidense, el reconocimiento de culpabilidad por parte del acusado puede dar lugar a un acuerdo por negociación que conduzca a una reducción de la pena solicitada. El hecho de confesar las faltas juega a favor del criminal. Si bien no se perciben remordimientos en el hombre de negocios Al Swearengen, dispuesto a todo para dominar Deadwood, o en Gus, solo preocupado por salvaguardar su imperio de la droga, otros se plantean abiertamente la pregunta.

Cuando deja a su hijo por su "trabajo" nocturno, Dexter le dice que va a encontrarse con un "malo" (*bad guy*). Para él, este término es adecuado para quienes matan a inocentes. Así pues, no siente culpa alguna frente a esta actividad que, ante sus ojos, corresponde casi al servicio público, en la medida en que suple la acción de la policía que no detiene a los criminales.

88. Haines, William, "Consequentialism", en *Internet Encyclopedia of Philosophy*, disponible en línea en http://www.iep.utm.edu/conseque.

Su hermana comparte esta posición y también los persigue. Volvamos a una escena ya evocada. En la quinta temporada, ella acorrala a un peligroso criminal que decapita a sus víctimas. Cuando está a punto de detenerlo, este degüella a un hombre delante de ella. Un poco más tarde, ella lo encuentra y, en el momento en que toma como rehén a una joven y le apunta con la pistola en la sien, le dispara en la cabeza. Una vez más, el más oscuro de los criminales se caracteriza, como Al y Gus, por degollar. Pero lo que nos interesa aquí es la conversación que ella mantiene inmediatamente después con su hermano, aún sin saber que es un asesino serial. Le confiesa que no tiene remordimientos, aunque teme que él no pueda comprenderla ya que, en su función, no porta armas. Ella se siente legitimada sobre todo porque su padre, también policía, le inculcó que "algunos no merecen vivir" (508). Mientras el asesinato esté al servicio de la sociedad y no produzca víctimas inocentes, los hermanos se declaran no culpables.

En *Breaking Bad*, en el comienzo de la tercera temporada, Jesse y Walter se sienten de pronto culpables por todo lo que hicieron. Walter prende fuego los billetes que adquirió de forma deshonesta y Jesse participa de un grupo de apoyo para liberarse de ese sentimiento que lo acosa. En algunos segundos, Walter se da cuenta de que se equivocó al quemar ese dinero que en definitiva adora y arroja los dólares a la piscina, lo que lo lleva a rescatar, con una "mirada", el ojo de un oso de peluche que cayó allí cuando ocurrió el accidente de avión. A Jesse, por su parte, le cuesta aceptar la lección del coordinador del grupo, quien profesa que la culpabilidad impide el cambio y que entonces es necesario aceptarse como uno es. Él, quien mató a su hija por accidente, hizo de esto una línea de conducta. A Jesse le cuesta resignarse. Durante la sesión, cuenta que de niño cambió una caja que había fabricado para su madre por un poco de hierba (309). Esta caja reaparecerá en el último episodio (516), como un remordimiento que lo persigue.

En cambio, el principio enunciado por el coordinador satisface a Walter, quien lo adopta cuando lo necesita. Así, cuando su hijo le hace notar, después de que abandonara la residencia familiar, que lo viene a buscar en automóvil por la mañana para no sentirse culpable, Walter responde: "Me siento culpable. Soy el hombre que soy. Me gustaría cambiar muchas cosas, pero es así, no se puede hacer nada [...]. Confío en el futuro". En este

caso, el determinismo, que hace que uno no luche contra su esencia, permite evacuar bastante rápido la responsabilidad y la culpabilidad. Al menos de la conciencia, lo que quizás no basta para estar totalmente sereno.

Porque la imagen trae a la superficie lo que el diálogo evacúa. Viene al caso decirlo. Anteriormente mencioné que, al arrojar su dinero a la piscina, Walter descubre el ojo de un oso de peluche rosa que apareció, en los episodios anteriores, luego de un accidente aéreo. Este descubrimiento tiene lugar inmediatamente después de la secuencia en la que Jesse plantea la pregunta acerca de la culpabilidad al coordinador del grupo de apoyo. ¿Cómo no ver, en ese acercamiento operado por el montaje, un eco del célebre poema de Hugo "La conciencia", que cuenta la fuga de Caín, perseguido por el ojo de Dios luego de haber matado a su hermano Abel? Esta mirada viene primero del cielo ("Levantando la cabeza, en lo profundo de los cielos fúnebres, / vio un ojo grande y abierto en las tinieblas") y lo sigue dondequiera que vaya, hasta la fosa que cavan para él, descrita en este famoso verso: "El ojo estaba en la tumba y miraba a Caín". A pesar de que Victor Hugo sea conocido entre las personas cultas, en los Estados Unidos, se puede dudar de que se trate verdaderamente de una referencia, aunque no se puede negar, por el contrario, que este ojo caído del cielo, arrancado a un oso de peluche, si bien no es la mirada de Dios, también persigue a Walter. Se lo encontrará un poco más tarde, bajo su cama, orientado hacia él. Luego, en el episodio siguiente (302), estará tendido en *slip*, en el suelo de su habitación y el ojo, en la penumbra, volverá a mirarlo, como última huella del accidente de avión que mató a decenas de inocentes, que se habría evitado si él hubiera salvado a Jane...

Esta culpabilidad quizás no pertenezca al espíritu del personaje, es más bien como una especie de juicio que emite el narrador sobre él, un recordatorio constante de las consecuencias que trajeron sus comportamientos.

Se puede encontrar un motivo del mismo tipo tanto en *Breaking Bad* como en *Deadwood*, con la mancha de sangre. En el *western*, los asesinatos que tienen lugar en la oficina de Al Swearengen o en el hotel de Farnum vienen seguidos de una escena en donde se limpia el parqué con abundante agua para hacer desaparecer la sangre derramada, aunque sin éxito: la mancha siempre vuelve a aparecer. En el quinto episodio de la

primera temporada, tiene lugar un muy bello monólogo, de resonancias shakespeareanas, en el que el propietario del establecimiento se pregunta: "¿Qué hizo [Al Swearengen] por mí? [...] Encargar un asesinato en una de las habitaciones de E. B. Farnum [que es él] para que cada momento libre de su puta vida, E. B. Farnum lo pase frotando las manchas de sangre de ese maldito suelo para evitar tener que bajar sus precios" (105). Tres episodios más tarde, la escena se repite. La referencia a Lady Macbeth es evidente, sobre todo en el contexto televisivo estadounidense, en donde Shakespeare siempre ha sido considerado como un referente legitimante:[89] recordemos que luego de cometer crímenes, ella se lava las manos sin cesar, pero no logra eliminar la sangre que las mancha y que siempre vuelve a aparecer. Algunos psicólogos han examinado la voluntad de purificación que existe en ese gesto: de este modo, se ha logrado demostrar que las personas que se reprochan errores, cuando van al supermercado con una lista de productos para comprar, comienzan sus compras yendo a buscar jabón o gel de ducha... Es lo que denominan "el efecto Macbeth".[90]

En *Dexter*, encontramos pocas escenas de este tipo, puesto que, como se sabe, el *modus operandi* del personaje solo funciona si hay una preparación del asesinato destinada a evitar todo rastro de sangre. Para este experto en sangre, derramarla a conciencia no resulta traumatizante. Es lo que se constata en la escena en la que él debe salir con urgencia a buscar a su hermana para salvarla de un criminal. Desgraciadamente, tiene a su hijo con él. Conciliando su deber de justiciero y de padre de familia, lo sienta en el asiento trasero de su automóvil y, mientras duerme, ejecuta a Briggs, el hombre que buscaba. Algunos instantes más tarde, su hijo viene hacia él y lo toma en sus brazos, con la mano aún cubierta de sangre, sin perturbación aparente. Como está seguro de que tiene razón, está lejos de sufrir el tormento del efecto Macbeth.

En cambio, en *Breaking Bad*, este efecto se manifiesta en dos ocasiones: una es el primer asesinato que cometen Jesse y Walter. Deciden hacer desaparecer el cuerpo de Emilio utilizando ácido. Walter envía a Jesse a

89. Por eso, el canal público estadounidense PBS (Public Broadcasting Service) emitió, desde sus orígenes, en los años 1970, *The Shakespeare Experience* y múltiples obras maestras del teatro.

90. Véase http://www.scienceshumaines.com/effet-macbeth-se-laver-de-ses-fautes_fr_15288.html.

comprar un contenedor para realizar la operación. Pero, como no encuentra un modelo lo suficientemente grande para colocar el cuerpo, el joven decide sumergirlo en una bañera llena de ácido, pues ignora que esta sustancia ataca la porcelana. Ese error tiene consecuencias catastróficas, dado que, finalmente, el líquido ataca el techo y una mezcla de carne, sangre y huesos cae en el piso inferior. También Walter y Jesse deben intentar hacer desaparecer ese magma rojo del suelo, marcado para siempre. La coloración roja volverá a aparecer cuando un agente inmobiliario haga una visita de la casa para venderla.

Una segunda escena del mismo tipo tiene lugar después de que Gus ordena que se disuelva el cuerpo de Víctor en ácido fluorhídrico. Nuevamente, Walter y Jesse deben fregar el suelo para limpiar los rastros del innoble crimen. Pero el suelo es rojo y así permanecerá, a pesar del arte de lavado que despliegan. Ciertamente no es casual que esta referencia a una sola mancha de sangre imborrable aparezca dos veces, luego del mismo *modus operandi*, el más abyecto de todos, para hacer desaparecer un cuerpo. Es como si los elementos se volvieran en contra de quienes quisieron manipularlos.

La lucha entre las morales deontológica y utilitarista es central en la definición de la maldad. Y es, sin duda, en ese punto donde el juicio emitido es esencialmente cultural. Los actos como los de Dexter son comprensibles en una lógica puramente utilitarista, mientras que siguen siendo chocantes para un adepto de una moral centrada en el deber, ya sea religiosa o kantiana. De esta tensión entre dos modelos resulta el sentimiento del personaje de ser culpable o no. Sin embargo, más allá de este sentimiento expresado de manera más o menos explícita en los diálogos, existe otro juicio exterior a ellos: el que resulta de la puesta en escena y que muestra las consecuencias no previstas en los cálculos del malo: la sangre que no deja de reaparecer y de propagarse; un ojo que persigue al protagonista y lo mira dondequiera que esté.

5. Mentira, ficción y verdad

Antes, los malos del cine eran inmediatamente reconocibles. La ropa oscura, la apariencia de "duros", el rostro mal afeitado o las cicatrices permitían a los espectadores identificarlos de inmediato, y los héroes que se les opondrían tampoco se equivocaban al respecto (excepto, tal vez, James Bond, siempre dispuesto a caer en los brazos de una bella mujer sin sospechar que era una enemiga). En la mayoría de los éxitos de taquilla, el héroe conoce a su enemigo o no tarda en conocerlo. También es el caso de *Deadwood*, donde Al Swearengen no hace ningún esfuerzo por disimular su brutalidad y cinismo. En las otras series que tomamos aquí, es diferente. Todos los malos se presentan enmascarados. Nada en su comportamiento los muestra, ante los ojos de sus prójimos o de las autoridades policiales, como encarnaciones del Mal. Al menos no al principio.

Dexter es un hombre encantador, que no se olvida de llevar rosquillas, cada mañana, a sus colegas de la comisaría. Además de ser un padre muy atento, es un padrastro abnegado, un amante cada vez más cariñoso con sus novias sucesivas y, por supuesto, un hermano irreprochable, siempre preocupado por ayudar a su hermana. Walter White ama a su mujer y a sus hijos antes que a nada, pero también a su familia extendida, Hank y Marie. En cuanto a Brody, en *Homeland*, es claramente un héroe de los Estados Unidos. Estos personajes hacen pensar en esos testimonios de vecinos que acompañan sin falta el arresto de un criminal peligroso, en los que confían

Homeland